

MĂCELARU



BRITTEN

ELGAR

GERHARDT

VAUGHAN

WILLIAMS



**Donnerstag 28.2.2019**  
**Freitag 1.3.2019**  
**3. Abo C**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**18/19**

CRISTIAN MĂCELARU  
Leitung

ALBAN GERHARDT  
Violoncello

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Elgin Heuerding

Gast: Alban Gerhardt

PRE-CONCERT

Zu den »Four Sea Interludes« von Benjamin Britten mit Schüler\*innen der 5. und 7. Klasse der  
Mittelschule am Echardinger Grünstreifen

Vorbereitung: Celina Bäumer, Uta Zenke-Vogelmann und Maxie von Neumann-Cosel

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 1.3.2019

PausenZeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Alban Gerhardt und Cristian Măcelaru

ON DEMAND

Das Konzert ist 30 Tage auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### Benjamin Britten

»Four Sea Interludes« für Orchester, op. 33a  
aus der Oper *Peter Grimes*

- Dawn. Lento e tranquillo
- Sunday Morning. Allegro spiritoso
- Moonlight. Andante comodo e rubato
- Storm. Presto con fuoco

### Edward Elgar

Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll, op. 85

- Adagio – Moderato –
- Lento – Allegro molto
- Adagio
- Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo

Pause

### Ralph Vaughan Williams

Symphonie Nr. 4 f-Moll

- Allegro – Meno mosso – Largamente – Tempo I – Lento
- Andante moderato – Tranquillo
- Scherzo. Allegro molto – Quasi meno mosso – Tempo I –
- Finale con epilogo fugato. Allegro molto – Lento (non troppo) – Tempo I – Epilogo fugato. Con anima – Meno mosso

## Der Außenseiter und das Meer

### Zu Benjamin Britten's *Four Sea Interludes* aus der Oper *Peter Grimes*

Thomas Schulz

#### Entstehungszeit

Januar 1944 bis Februar 1945

#### Uraufführung

13. Juni 1945 in der Cheltenham Town Hall anlässlich des Cheltenham Festivals durch das London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Benjamin Britten

#### Lebensdaten des Komponisten

22. November 1913 in Lowestoft / Suffolk – 4. Dezember 1976 in Aldeburgh / Suffolk

Die Idee zur Komposition von *Peter Grimes*, der ersten englischen Oper von Weltgeltung nach Purcell, erhielt der Komponist Benjamin Britten im amerikanischen Exil. Im Jahr 1939 waren er und sein Lebensgefährte, der Tenor Peter Pears, in die USA emigriert; beide waren Wehrdienstverweigerer und empfanden die englische Heimat, abgesehen von der katastrophalen welt-politischen Situation, als eng und bedrückend. Aber auch in Amerika sollte sich Britten nie so recht heimisch fühlen. Als er in einer Literaturzeitschrift einen Artikel über den Dichter George Crabbe (1754–1832) las, der wie er aus Suffolk stammte, wurde ihm dies deutlich bewusst. »An Crabbe denken heißt, an England denken«, lauteten die ersten Zeilen dieses Textes, den der bekannte

Romancier E. M. Forster verfasst hatte. »Zu dieser Zeit kannte ich keines der Gedichte Crabbes, aber allein über ihn zu lesen, verursachte mir solches Heimweh nach Suffolk, wo ich immer gelebt hatte, dass ich nach einer Ausgabe seiner Werke suchte – und so machte ich einen Anfang mit ›The Borough‹ (›Die Gemeinde‹)«, erinnerte sich der Komponist. In diesem Buch entdeckte Britten auch die Geschichte von Peter Grimes, einem cholerischen und zurückgezogen lebenden Fischer. Er wird nach dem durch ihn mitverschuldeten Tod zweier Lehrjungen mit dem offen ausgetragenen Hass seiner Mitmenschen konfrontiert und sucht zuletzt den Tod im Meer.

Sofort entwickelte Britten einen Plan zur Vertonung des Stoffs, und nachdem er im April 1942 gemeinsam mit Pears nach England zurückgekehrt war, bat er Montagu Slater um ein Libretto, da der mit dem Komponisten befreundete Literat Christopher Isherwood eine Mitarbeit an *Peter Grimes* abgelehnt hatte. Durch einen Kompositionsauftrag des Dirigenten Serge Koussevitzky, den er bereits in den USA erhalten hatte, konnte Britten die Arbeit an der Oper ohne große finanzielle Sorgen in Angriff nehmen. Mit der Komposition begann er Anfang 1944 in dem englischen Dorf Snape bei Aldeburgh. Ein Jahr später lag *Peter Grimes* fertig vor.

Die Uraufführung von *Peter Grimes* wurde von der Sadler's Wells Opera Company, deren Mitglied Pears war, ins Auge gefasst. Mit ihr sollte die Wiedereröffnung des Londoner Sadler's Wells Theatre feierlich begangen werden. Die Proben und Vorbereitungen zur Premiere gingen nicht ohne beträchtliche Schwierigkeiten vonstatten, denn vielen Mitgliedern des Ensembles war Brittens Musik zu modern und zu ungewohnt, außerdem trug die Tatsache, dass Britten, Pears und auch der Produzent Eric Crozier Wehrdienstverweigerer waren, nicht zum Wohlwollen gegenüber dem außergewöhnlichen Projekt bei. Außergewöhnlich war die Angelegenheit insofern, als Opern britischer Komponisten sich sogar in England selbst keiner besonderen Popularität erfreuten. Britten fürchtete schon ein Desaster. Doch nach der Uraufführung am 7. Juni 1945, die von Reginald Goodall geleitet wurde und in der Peter Pears den Peter Grimes sang, berichtete Imogen Holst: »Alle wussten, dass sie ein Meisterwerk gehört hatten und dass sich nie zuvor etwas Vergleichbares in der englischen Musik ereignet hatte. Sie erhoben sich von ihren Plätzen und jubelten und applaudierten.« Die Premiere des *Peter Grimes* gilt bis heute als Wiedergeburt der englischen Oper, und das Stück gehört zu den meistaufgeführten musikdramatischen Werken des 20. Jahrhunderts.

Britten hatte verlauten lassen, er wolle in *Peter Grimes* das »Bewusstsein für den ewigen Kampf der Männer und Frauen ausdrücken, deren Leben vom Meer abhängig ist«. Oft wird auch gesagt, das Meer sei der eigentliche Protagonist dieser Oper. Es ist jedoch auch die Rolle des von der Gesellschaft geächteten Einzelgängers Peter Grimes, die Britten als Pazifisten und Homosexuellen faszinierte und mit der er sich identifizierte. Der Dirigent James Conlon fasste die Grundaussage von *Peter Grimes* so zusammen: »Das Los dieses einsamen Fischers ist ein Symbol des 20. Jahrhunderts für den ewigen Außenseiter, für den Kampf Masse gegen Individuum, das Opfer von Vorurteilen und Bigotterie, für das Bedürfnis jeder Gesellschaft nach einem Sündenbock.«

Vier der sechs Zwischenspiele von *Peter Grimes* stellte Britten zu einer Suite zusammen, den *Four Sea Interludes*. Sie wurden bereits wenige Tage nach der Premiere der Oper, am 13. Juni 1945, beim Cheltenham Festival unter Brittens Leitung uraufgeführt. Ein weiteres Zwischenspiel, die *Passacaglia*, veröffentlichte Britten als Einzelwerk. In den *Four Sea Interludes* spielt das Meer tatsächlich die Hauptrolle, wenn auch nie in Form reiner Naturschilderung. »Die ›Seebilder‹ sind [...] stets ›Seelenbilder‹«, schrieb Brittens Biograph Norbert Abels, »musikalische Metaphern, die die Stille, die Brandung, den Sturm und die Flut nie ausmalen, ohne sich ihrer Herkunft aus den unsichtbaren und unkörperlichen Regionen des Unterbewusstseins gewiss zu sein.«

In den *Four Sea Interludes* zeigt sich Brittens bewundernswerte Fähigkeit der musikalischen Charakterisierung mit sparsamsten Mitteln ohne jeden impressionistischen Stimmungszauber. »Meine Technik besteht darin, alles Überflüssige zu beseitigen, um eine vollkommene Klarheit des Ausdrucks zu erreichen«, so der Komponist.

Die vier Zwischenspiele bilden auch ohne Kenntnis der Handlung eine beinahe symphonische Einheit; sie folgen der Chronologie der Oper, mit Ausnahme des *Sturms*, der aus dem ersten Akt stammt und hier als effektvolles Finale an den Schluss gesetzt wurde. Drei Motive prägen die Musik von *Dawn (Dämmerung)*, die in der Oper vom Prolog in den ersten Akt überleitet: eine Melodie der hohen Streicher, ein Arpeggio der Klarinetten, Bratschen und Harfen und eine schwere, dunkle Akkordfolge der Blechbläser. Man kann darin den Wind, der über die Dächer pfeift, das Wasser, das über den kieselbedeckten Strand spült, und die langsamen Wellenbe-

wegungen des Meeres erkennen. *Sunday Morning (Sonntagmorgen)* eröffnet den zweiten Akt: Ostinato-Akkorde der Hörner imitieren die sonntäglichen Kirchenglocken; sie werden abgelöst von perlenden Figuren der Holzbläser und Streicher, die das Glitzern des Sonnenlichts auf dem Wasser darstellen. Später kehrt das Glockengeläut, diesmal mit echten Glocken gespielt, wieder. Herzstück der *Four Sea Interludes* ist *Moonlight (Mondlicht)* aus dem dritten Akt. Ruhige, statische Akkordfolgen, interpunktiert von kurzen, flackernden Einwüfen der Holzbläser und des Xylophons, zeichnen ein suggestives Bild des nächtlichen Städtchens im Mondlicht. Schließlich folgt *Storm*, eine Sturmmusik, die zugleich das turbulente, gequälte Seelenleben des Fischers Peter Grimes widerspiegelt. In einer verhältnismäßig ruhigen Stelle kurz vor Ende des Stücks klingt das Thema aus Peter Grimes' Monolog an: »What Harbour Shelters Peace« (»In welchem Hafen finde ich Frieden«). Der abrupte und rabiate Schluss lässt keinen Zweifel daran, dass Frieden für Grimes nicht zu finden ist.

## »Ein psychologisches Gedicht«

### Zu Edward Elgars Cellokonzert, op. 85

Barbara Eichner

#### Entstehungszeit

1918–1919

#### Widmung

Dem Literatur- und Kunstkritiker Sidney Colvin und dessen Frau Frances

#### Uraufführung

27. Oktober 1919 in der Londoner Queen's Hall mit dem Cellisten Felix Salmond und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

2. Juni 1857 in Broadheath / Worcestershire – 23. Februar 1934 in Worcester

Die oft gehörte Behauptung, Edward Elgars Cellokonzert sei gleichsam sein »War Requiem«, leuchtet unmittelbar ein, entstand es doch kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs und ist von einer melancholischen Stimmung durchzogen, die selbst im Werk des elegischen Komponisten ihresgleichen sucht. Die Lage ist aber komplizierter. Elgar ließ sich bei Ausbruch des Krieges wenig von der patriotischen Begeisterung seiner Landsleute anstecken, doch dem 57-Jährigen war sehr bewusst, dass vom prominentesten Musiker des Landes eine künstlerische Führungsrolle erwartet wurde. Daher dirigierte er landesweit Konzerte, sammelte Spenden und schrieb einige Werke, die an das Leid der britischen Alliierten erinnern sollten, wie die orchesterbegleitete Rezitation *Carillon* auf ein Gedicht des Belgiers Émile Cammaerts oder die Ouvertüre *Polonia*, aber auch Kompositionen, die mit leichtbeschwingtem Eskapismus die Moral heben sollten, wie die Schauspielmusik für *The Starlight Express* und das Rokoko-Ballett *The Sanguine Fan*. Einen ernsteren Ton schlägt die Chor-Trilogie *The Spirit of England* auf Gedichte von Elgars Freund Laurence Binyon an; das abschließende Gedicht »For the Fallen« (»Für die Gefallenen«) wird bis heute alljährlich in Gedächtnisgottesdiensten am »Remembrance Sunday« rezitiert. All diesen Werken ist gemeinsam, dass sie auf Anregung von außen, meist auf Bitten von Freunden hin, entstanden; denn Elgars innerer Schaffensdrang schien in dieser Zeit wie blockiert.

Im Verlauf des Krieges ergriff den alternden Komponisten zunehmend ein Gefühl der Isolation und Vergeblichkeit. Trotz zahlreicher Auszeichnungen und Erfolge glaubte er, seine Musik – und eigentlich jede ernstzunehmende Musik – sei nicht mehr gewollt. Der Tod alter Weggefährten und die wachsende Zahl der Todesopfer auf den Schlachtfeldern (darunter der Sohn seiner Jugendliebe Helen Weaver) deprimierten ihn zusätzlich. Sehnsüchtige Erinnerungen an die ländlichen Idyllen seiner Kindheit in Worcestershire und an die englische Landschaft überhaupt durchziehen die Briefe an seine Freundin Alice Stuart-Wortley: »Ich habe Sehnsucht nach dem Land & [Prior] Stoke. Ich denke die ganze Zeit daran – und an Sie. Ich denke auch so oft an unsere verlorenen Festivals – keine Musik mehr ... Alles Gute & Schöne & Anständige & Frische & Süße ist weit weg – und wird nie mehr wiederkehren.« Da er sich im Londoner Stadthaus unwohl fühlte, mieteten seine Frau Alice und seine Tochter Carice im Frühjahr 1917 das Cottage »Brinkwells« in Sussex südlich von London, wo sich Elgar – obwohl man den Kanonendonner über den Ärmelkanal hören

konnte – beim Spaziergehen und Holzhacken entspannte. Dort entstanden auch in einer letzten schöpferischen Phase seine Spätwerke: die Violinsonate, das Streichquartett, das Klavierquintett und das Cellokonzert.

Elgars Gesundheitszustand hatte sich 1917 so verschlechtert, dass er sich im März 1918 einer Mandeloperation unterziehen musste. Einige Tage später skizzierte er ein e-Moll-Thema im wiegenden 9/8-Takt, das zur Keimzelle des ersten Satzes des Cellokonzerts werden sollte. Nach Abschluss der Kammermusikwerke kehrte er 1919 zum Cellokonzert zurück, und im Juli gab er mit dem Cellisten Felix Salmond in »Brinkwells« dem Solpart den letzten Schliff. Am 8. August schickte er seinem Verleger Novello die vollendete Partitur. Sie ist seinen Freunden Sidney und Frances Colvin gewidmet, mit denen Elgar die Liebe zu Büchern und Kunst verband. Der Erfolg der Uraufführung am 27. Oktober 1919 durch Felix Salmond und das London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten war durchwachsen. Alice Elgar beschwerte sich darüber, dass der Dirigent des übrigen Programms, Albert Coates, den Großteil der Probenzeit für Skrjabin's *Le Poème de l'Extase* verwendet hatte, und der einflussreiche Musikkritiker – und Freund Elgars – Ernest Newman meinte gar, noch nie habe ein so großartiges Orchester einen derart armseligen Eindruck hinterlassen. Aus den Presseberichten wird auch klar, dass viele Zuhörer etwas verstört und enttäuscht waren, weil das Cellokonzert so ganz anders war als die extrovertierten Erfolgsstücke der Vorkriegszeit.

Das beginnt schon bei der durchsichtigen Orchestrierung: Zwar ist das Orchester genau so groß wie das des Violinkonzertes, doch wird es über weite Strecken wie ein Kammerorchester eingesetzt, das die fast ununterbrochen durchgehende Cellopartie nur unterstützt und zurückhaltend mit Farbtupfern untermalt. Der Orchesterklang wird langsam aufgebaut: Nach dem eröffnenden Rezitativ des Solisten stellen ungewöhnlicher Weise die Bratschen allein das erste Thema vor. Erst der fünfte Durchgang der einprägsamen Melodie wird vom gesamten Orchester gespielt, dann nimmt es Elgar sofort wieder zurück. Hier würde man eigentlich eine zielgerichtete Entwicklung des thematischen Materials erwarten, doch Elgar vermeidet dies bewusst: Er reiht drei unterschiedlich charakterisierte Episoden in einer statischen Bogenform auf, die zusammen mit dem wiegenden In-Sich-Kreisen des ersten Themas ein Gefühlsfeld erzeugt, aus dessen Melancholie es kein Entrinnen gibt.

Der zweite Satz (*Lento – Allegro molto*) beginnt wiederum mit einem Rezitativ von Orchester und Solo-Instrument. Das Cello versucht, ein schnelleres Tempo und einen lebhafteren Ton anzuschlagen, doch bremst es seinen eigenen Schwung mehrmals mit gezupften Akkorden und langsamen Einschüben wieder ab, bis schließlich das Perpetuum mobile in Fahrt kommt. Das kurze *Allegro*, das erstmals dem Solo-Instrument Raum für virtuose Entfaltung bietet, huscht schnell vorbei und wirkt eher wie eine Überleitung zwischen dem elegischen ersten und dem expressiven dritten Satz. Das nur 60 Takte umfassende *Adagio* stellt die lyrischen Qualitäten des Cellos heraus, das fast durchgängig eine von expressiven Sprüngen und Vorhaltsseufzern durchzogene Kantilene darbietet. Es wird von einem reduzierten Orchester begleitet, das dem Satz den Charakter eines Mendelssohn'schen »Liedes ohne Worte« verleiht.

Auch das *Finale* beginnt mit einem als »Quasi Recitativo« markierten Cello-Solo, das in eine Kadenz übergeht und schließlich in ein energisches *Allegro, ma non troppo* mündet. Der markante Rhythmus des Themas im 2/4-Takt und die offen ausgespielten virtuoseren Passagen geben diesem Satz einen extrovertierteren Charakter, den der Kritiker Henry C. Colles mit einem Durchbruch zum hellen Tageslicht verglich. Diese optimistische Stimmung verflüchtigt sich in einer ausgedehnten langsamen Passage, in der sich aus der chromatischen Linie des Cellos und der suchenden Harmonik der begleitenden Streicher – Anklänge an Wagners *Tristan* sind nicht zu überhören – schließlich eine herzerreißende Reminiszenz an das Idyll des langsamen Satzes herausschält. Doch der kurze Glücksmoment verfliegt, der Cellist fährt mit den gebrochenen Akkorden, die das Konzert eröffneten, dazwischen, und die schnellen Abschlusstakte wirken wie eine grobe Ermahnung, sich von der Vergangenheit loszureißen – »keep a stiff upper lip« (»Hauptsache, Haltung bewahren!«).

Die sehr persönliche und individualisierte Rhetorik des Konzerts, mit den Rezitativen und sanglichen Kantilenen des Solo-Instruments, wirft die Frage auf, ob Elgar hier – wie in den *Enigma-Variationen* oder im Violinkonzert – nicht auch eine verrätselte Botschaft hinterlassen hat. Colles meinte etwa, das Cellokonzert verweise auf persönliches Erleben, das der Hörer zwar nicht faktisch, aber gefühlsmäßig teilen könne. Elgar selbst äußerte sich nie direkt zu seinem letzten größeren Orchesterwerk, im Januar 1919 jedoch schrieb er an Ernest Newman: »Es ist wahr,

lebensfähige Musik muss von einem *Menschen* geschrieben werden & muss von seiner Lebenserfahrung beeinflusst und durchzogen sein.« Dies spürte auch die amerikanische Kritikerin Marian Scott: »Das Cellokonzert ist keine öffentliche Ansprache oder ein feuerwerkartiges Sich-zur-Schau-Stellen, sondern ein psychologisches Gedicht. [...] Wie die Protagonisten in einem Schauspiel bietet das Konzert ein subjektives Drama; das Soloinstrument entfaltet einen sensiblen, innerlichen Gedankengang in der Sprache der Musik.« Dass es sich hier um das subjektive Drama des alternden Komponisten handelt, der den Zusammensturz seiner vertrauten Welt beklagt, aber gleichzeitig weiß, dass auch die Erinnerung nur einen flüchtigen Trost bietet und sich mit einer trotzigsten Geste von der trügerischen Idylle losreißen will, ist ein naheliegender Schluss. Bezeichnenderweise waren es zwei junge englische Cellistinnen, die für die Verbreitung des Alterswerks sorgten: zunächst Beatrice Harrison, die es mit Elgar am Klavier bereits 1919 für die Grammophonfirma HMV (»His Master's Voice«) aufnahm, und vor allem Jacqueline du Pré, die 1962 mit dem Cellokonzert debütierte. Ihre Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter John Barbirolli – der seinerzeit bei der Uraufführung im Orchester als Cellist mitgewirkt hatte – machte die 20-jährige Künstlerin und mit ihr das Cellokonzert international berühmt. Dass sie es auch für ihren letzten Auftritt in London wählte, als sie ihre Karriere 1973 wegen ihrer Multiple-Sklerose-Erkrankung beenden musste, verstärkte nur noch die Aura von Nostalgie und Abschiednehmen, die Elgars letztes großes Orchesterwerk seit dem Moment seiner Inspiration umgeben hatte.

## Mit Ecken und Kanten

### Zu Ralph Vaughan Williams' Symphonie Nr. 4 f-Moll

Thomas Schulz

#### Entstehungszeit

1931–1934

#### Widmung

Arnold Bax

#### Uraufführung

10. April 1935 in der Londoner Queen's Hall unter der Leitung von Adrian Boult

#### Lebensdaten des Komponisten

12. Oktober 1872 in Down Ampney / Gloucestershire – 26. August 1958 in London

Große Erwartungen erfüllten die Menschen, die sich am 10. April 1935 in der Londoner Queen's Hall versammelten, um der Uraufführung von Ralph Vaughan Williams' neuer Symphonie beizuwohnen. Zwölf Jahre waren vergangen, seit die *Pastoral Symphony*, die Dritte des Komponisten, der Öffentlichkeit vorgestellt worden war. Und diejenigen, die bereits die Proben zu dem neuen Werk verfolgt hatten, wussten Spannendes zu berichten: So erzählte der Komponist William Walton seinem Kollegen Arthur Benjamin, sie würden gleich die »größte Symphonie seit Beethoven« zu hören bekommen.

Ende 1931 hatte Vaughan Williams mit der Arbeit an seiner Vierten Symphonie in f-Moll begonnen. Wie immer bezog er seinen engen Freund (und unbestechlichen Kritiker) Gustav Holst in den Schaffensprozess mit ein. Im April 1932 schrieb Holst während eines Amerika-Aufenthalts an Vaughan Williams: »Was macht die neue Symphonie? Wenn ich im Juli wieder zu Hause bin, möchte ich ein Zwei-Klaviers-Gipfeltreffen mit der alten und der neuen Fassung.« Holst hatte also höchstwahrscheinlich Änderungsvorschläge unterbreitet, die in die Tat umgesetzt worden waren. Allerdings konnte er die Vollendung des Werks nicht mehr erleben, da er im Mai 1934 starb. Letzte Ratschläge holte sich Vaughan Williams von einem anderen Kollegen: Arnold Bax, dem Widmungsträger der Symphonie.

Doch zurück zum Tag der Uraufführung: Wohl war sie ein großer Erfolg, und der Komponist wurde stürmisch gefeiert. Doch viele Hörer erfüllte das neue Werk auch mit Ratlosigkeit. Von Vaughan Williams war man in erster Linie sanfte Töne gewohnt – milde pastorale Klänge und volksliedhafte modale Melodik. Nichts jedoch erinnerte in der Vierten Symphonie an jene grünen Wiesen, mit denen man Vaughan Williams' Musik bislang gern assoziiert hatte. Stattdessen gab sich das Werk ungewohnt dissonant und aufgewühlt, ja aggressiv.

Einige dachten, der Komponist habe sich bewusst von seinem früheren Stil abgewandt, und suchten nach einer Begründung dafür. Oft ist in der Folge geschrieben worden, Vaughan Williams habe sich in seiner Vierten von den politischen Geschehnissen der Entstehungszeit des Werks beeinflussen lassen – dem Aufkeimen des Faschismus und der Machtergreifung Hitlers. Dem ist zu entgegen, dass das Werk bereits zu einer Zeit begonnen wurde, als in England davon noch nicht allzuviel zu spüren war. Und als die Gefahr eines Krieges tatsächlich Wirklichkeit wurde, schrieb Vaughan Williams Werke wie die ruhige und lyrische Fünfte Symphonie. Diejenigen, die sich durch das neue Werk so verstört zeigten, hatten auch übersehen, dass frühere Kompositionen Vaughan Williams', etwa das Klavierkonzert und das Ballett *Job*, bereits auf eine zunehmende Verhärtung seiner Tonsprache hindeuteten.

Der Komponist selbst lehnte programmatische Deutungen seiner Vierten stets vehement ab. Auf die Frage, wovon die Symphonie denn eigentlich handle, antwortete er: »Sie handelt von f-Moll.« Ausführlicher äußerte er sich in einem Brief an seinen Freund R. G. Longman: »Wenn Sie sagen, dass Sie meine f-Moll-Symphonie nicht schön finden, so kann ich darauf nur erwidern, dass ich sie *allerdings* schön finde – und sie *nicht* etwa bewusst nicht schön gestaltet habe, weil sie schwierige Zeiten reflektiert. Wir wissen, dass Schönheit auch aus unschönen Dingen erwachsen kann (z. B. ›König Lear‹, [...], Wagners ›Ring‹ etc.). Es ist jedenfalls eine Tatsache, dass ich erstens noch nicht einmal sicher bin, ob ich die Symphonie *jetzt* mag. Alles was ich weiß, ist, dass sie das repräsentiert, was ich *zu jener Zeit* tun wollte. Und zweitens habe ich sie nicht geschrieben, um etwas Äußerliches konkret darzustellen, etwa den Zustand Europas, sondern einfach, weil sie mir gerade in den Sinn kam.«

In einer Biographie ihres Mannes weist Ursula Vaughan Williams, Ralphs Witwe, darauf hin, dass alle Charakterzüge, die die Symphonie prägen, auch im Komponisten selbst zu finden waren – die Wut, die Leidenschaft, der derbe Humor – und dass sie das Werk daher am ehesten mit einem Selbstporträt Rembrandts aus dessen mittleren Jahren vergleichen würde. Im selben Buch schreibt sie auch über die eigentliche Inspiration zur Komposition der Vierten: Es war ein Artikel in der *Times*, der eine »typische moderne Symphonie« beschrieb, wie sie auf irgendeinem Musikfestival aufgeführt wurde. Der Artikel, der sich in den Archiven der *Times* wieder auffand, endete mit den Worten: »Vielleicht gibt es kein neues Prinzip zu entdecken, und man kann nur versuchen, anhand eines alten Prinzips gute Musik zu machen.« Das nahm sich Vaughan Williams in seiner Vierten Symphonie zu Herzen. Das »alte Prinzip«, auf das er sich beruft, ist nichts anderes als die Beethoven'sche Symphonie – genauer gesagt die Fünfte, an der sich Vaughan Williams' Vierte bis in Einzelheiten der Konstruktion orientiert, und die Neunte, deren *Finale*-Beginn der Komponist nach eigenen Worten für die Anfangstakte seiner Komposition entlehnte. Ist Beethovens Fünfte Symphonie von einem einzigen viertönigen Motto beherrscht, so sind es in Vaughan Williams' Vierte deren zwei, die gleich nach dem schneidenden, vom Intervall der kleinen None beherrschten Beginn des Kopfsatzes (*Allegro*) in Erscheinung treten. Das chromatische Motiv A ist eine Tonumspielung, auf deren gewisse Ähnlichkeit mit dem BACH-Motto Vaughan Williams selbst hingewiesen hat: f – e – ges – f. Motiv B rekrutiert sich aus zwei aufsteigenden Quartintervallen, gefolgt von einer kleinen Terz, so dass der Raum der Oktave um genau einen Halbton überschritten ist: f – b – es – ges. Im weiteren Verlauf melden sich zwei Seitenthemen: Das erste, in den Streichern, ist mit »*appassionato sostenuto*« überschrieben. Daraus entwickelt sich in Hörnern und Streichern eine marschartige D-Dur-Melodie. Nach einer Durchführung erscheint die Einleitung fragmentiert wieder und macht sofort dem ersten Seitenthema Platz, das zu einem Höhepunkt geführt wird. Am Schluss sind alle Energien verbraucht; das D-Dur-Thema bringt den Satz, nach Des transformiert, zu einem ruhigen und resignativen Ende.

Der zweite Satz, *Andante moderato*, beginnt mit Motiv B in den Bläsern. Es schließt sich eine ausgedehnte Melodie in den Violinen an, ruhig schreitend grundiert von Pizzicati der Celli und Bässe. Die Melodie wird später übernommen von Solo-Oboe und -Klarinette, sodann vom Fagott. Den Abschluss des ersten Satzteils bildet ein elegisches Thema der Solo-Flöte. Nach einer durchführungsartigen Episode kehrt das Hauptthema wieder, und den Schluss bildet die Flötenmelodie, unterlegt von Motiv A in den gedämpften Posaunen. Es handelt sich um einen der eindrucksvollsten langsamen Sätze von Vaughan Williams. Von einer strengen Schönheit geprägt, kommt er dem Ideal einer »Neuen Sachlichkeit«, wie es zu jener Zeit vor allem von deutschen Komponisten verfolgt wurde, sehr nahe.



Das *Scherzo (Allegro molto)* basiert fast durchgehend auf den beiden Motiven A und B. Eigenartig skurril geriert sich das *Trio*, ein von der Tuba angeführtes Fugato, das wie die Karikatur eines Volkstanzes wirkt. Nach der Wiederkehr des *Scherzos* leitet eine spannungsgeladene, von leisen rhythmischen Figuren der Pauke getragene Passage ins *Finale* über. Die Ähnlichkeiten zum Übergang zwischen *Scherzo* und *Finale* in Beethovens Fünfter sind ebenso auffallend wie beabsichtigt. In dieser Episode erscheint auch erstmals wieder das Nonenmotiv aus der Einleitung zum Kopfsatz.

Beim Anfangsthema des *Finales (Allegro molto)* handelt es sich um eine Ableitung der Flötenmelodie aus dem zweiten Satz. Es folgt eine marsch-ähnliche Melodie über einem derben »Umpah«-Bass – vom Komponisten so bezeichnet – sowie ein beinahe heiteres Thema in Violinen und Bläsern. Statt einer Durchführung erinnert eine ruhige Episode an den Schluss des Kopfsatzes. Den abschließenden Höhepunkt des *Finales* – sowie der ganzen Symphonie – bildet der *Epilogo fugato*. Er basiert auf dem viertönigen Motiv A und bezieht die weiteren Themen des *Finales* ins Geschehen mit ein. Die Bewegung steigert sich, obgleich stets kontrapunktisch abgedockt, in eine regelrechte Weißglut hinein, und auf dem Siedepunkt kehren die Anfangstake der Symphonie wieder, besiegelt von der leeren Quinte ›c – f‹ im dreifachen Forte. Den ganzen Satz prägt, neben einer geradezu frenetischen Energie, ein sardonischer, beinahe schadenfroher Humor – als hätte sich Vaughan Williams beim Komponieren gedacht: »Wetten, dass ihr mir so etwas nicht zugetraut habt?«

## Von Pult zu Pult (11)

Februar / März 2019

**Blechbläser und Streicher, unterschiedlichere Charaktere könnten in einem Orchester wohl nicht aufeinandertreffen. Amélie Pauli im Gespräch mit Geigerin Anne Schoenholtz und Trompeter Herbert Zimmermann.**

**AP Wie hat Ihre musikalische Ausbildung begonnen?**

**AS** Als ich drei Jahre alt war, bekam ich eine kleine Geige geschenkt. Natürlich übte ich damals überhaupt nicht viel darauf, aber es war der erste Kontakt mit meinem Instrument.

**AP Hatten Sie mit der kleinen Geige schon regelmäßig Unterricht?**

**AS** Mein Vater hat mich unterrichtet, aber ganz spielerisch. Das war noch nicht auf diesen Werdegang angelegt, es hat mir aber viel Spaß gemacht. Mit vier Jahren bin ich dann in die Musikschule gekommen und hatte dort meinen ersten regelmäßigen Unterricht.

**AP War es damals schon klar, dass Sie bei der Geige bleiben würden?**

**AS** Irgendwie schon. Meine Mutter war Sängerin, deshalb hat mich der Gesang auch interessiert. Ich hatte irgendwann mal den Traum, Opernsängerin zu werden, weil das einfach cooler war. Aber ich bin zum Glück bei der Geige geblieben. Das liegt mir auch mehr als das Singen.

Ich bin also zum Studieren nach Berlin gegangen, und da ich unbedingt immer Kammermusik machen wollte, setzte ich mein Studium in der Schweiz und in Salzburg beim Hagen Quartett fort. Als die Erkenntnis kam, dass man von der Kammermusik allein nicht gut leben kann, entschied ich mich für ein Probespiel im Orchester. Da war ich schon 33! Ich glaube, es gibt gar keinen Blechbläser, der erst in diesem Alter ein Probespiel macht.

**HZ** Bei uns in Österreich war es Standard, in der Volksschule für zwei oder drei Jahre Blockflöte zu lernen. Danach wurde zur Blasmusik gewechselt. Jeder hat sich sein Instrument ausgesucht, ob es jetzt die Klarinette war, die Flöte oder die Trompete. Bei mir war es eben die Trompete, da war ich neun Jahre alt. Dann ging es langsam los in der Blaskapelle. In Österreich werden in den Blaskapellen Leistungsabzeichen gemacht: Bronze, Silber, Gold. Dafür müssen kleine theoretische und praktische Prüfungen abgelegt werden. In der Theorie bin ich sogar zweimal durchgefallen.

Damals war ich wohl so elf. Wen interessiert in diesem Alter schon die Theorie? Die interessiert mich ja nicht mal jetzt! Hast du dich in dem Alter schon mit Musiktheorie beschäftigt, Anne?

**AS** Nein, aber ich musste auch keine Abzeichen machen! Die habe ich nur im Schwimmunterricht gemacht (*lacht*). Bei uns gibt es das einfach nicht. Bei euch Blechbläsern geht alles immer wahnsinnig schnell, wenn man begabt ist und den Ansatz hat. Ihr lernt dann die paar Stücke, die es gibt, und fertig ist das Studium (*lacht*). Bei uns Geigern dagegen ist die Literatur so umfassend! Deshalb studieren wir auch länger. Aber das macht ja auch ein Orchester aus, dass man aus so unterschiedlichen Richtungen kommt. Das Volkstümliche im besten Sinn ist in der Musik immer von Bedeutung. Ich lache also nur, weil ich es so ganz anders erlebt habe.

**HZ** Ich wollte einfach Musik machen. Das fanden meine Eltern jedoch nicht so toll. Also bin ich auf die Tourismusschule gegangen. Das war keine Fehlentscheidung, und ich habe immer gerne im Gastgewerbe gearbeitet. Aber es war vor allem harte Arbeit. Die Schichten gingen von früh um sieben bis in die Nacht hinein. Das hatte alles seinen Sinn und Zweck, weil ich jetzt das Leben als Musiker zu schätzen weiß.

Als ich den Grundwehrdienst absolvieren musste, kam ich zur Militärmusik. Mein Lehrer dort war Lehrbeauftragter am Konservatorium und hat mich dann angespornt, dranzubleiben und für die Aufnahmeprüfung zu üben. Und so bin ich zum Studieren gekommen.

**AS** Ich finde es so spannend, unsere Werdegänge nebeneinander zu sehen. Mit so wenig Vorahnung und Planung in ein Musikstudium zu gehen, das würde bei einem Streichinstrument nicht funktionieren. Normalerweise bedarf ein Musikstudium einer sehr intensiven Beschäftigung. Ich bin außerdem wegen der Geige damals aus dem Ruhrgebiet weggezogen und auf der Suche nach einem guten Professor in Berlin gelandet. Du hast deine Heimat nicht verlassen wegen des Studiums, oder?

**HZ** Ich hatte eben einfach Glück, dass mein Professor gerade in der Nähe war.

**AS** Natürlich hätte es im Ruhrpott auch gute Lehrer gegeben, aber ich sah es auch als tolle Chance an, durch das Instrument ein ganz anderes Umfeld kennenzulernen.

### **AP Welche Rolle spielen denn die Eltern bei einer musikalischen Ausbildung?**

**HZ** Meine Mutter war immer hinterher und wollte mich für die Musiktheorie abprüfen. Ich kann mich gut erinnern, dass ich oft nur so getan habe, als würde ich lernen, dabei hatte ich ein Mickey Mouse-Heftchen in der Mappe liegen. Meine Mutter hatte mir auch eine CD mit schöner Trompetenmusik geschenkt. Die habe ich dann oft laut abgespielt, so dass sie glaubte, ich würde dazu üben. Währenddessen habe ich irgendeinen Blödsinn gemacht.

**AS** Das machen irgendwie alle. Aber ich bin heute natürlich dankbar, dass bei mir ein bisschen der Daumen draufgehalten wurde. Man kennt das ja: Wenn man nicht einigermaßen regelmäßig dranbleibt, wird das dann meist nichts. Bei uns war es zum Glück nicht so superstreng. Und sobald man mit anderen zusammenspielen kann, im Kinderorchester zum Beispiel, oder sogar schon Kammermusik machen kann, kommt der Ansporn von ganz allein.

### **AP Können Sie sich erinnern, wann Sie zum ersten Mal im Konzert oder in der Oper waren?**

**AS** In der Oper war ich ziemlich oft! In Duisburg ist ein Ableger der Deutschen Oper am Rhein, und dort habe ich viele Vorstellungen besucht. Die ganze Theateratmosphäre, das Zusammenspiel von Musik und Schauspiel, das alles hat mich als Kind schon stark begeistert. Vor allem wenn ich dann noch die Möglichkeit hatte, hinter die Bühne, in die Maske und die Garderoben zu schauen! Das fand ich genial! Und du, Herbert? Warst du überhaupt schon mal im Konzert (*lacht*)?

**HZ** Das erste Mal, dass ich ein Konzert ganz gehört habe, war tatsächlich, als ich selbst mitgespielt habe. Ich genieße es sehr, im Orchester zu spielen und dabei zu sein. Aber selber ein Konzert hören, das kann ich irgendwie nicht, dabei werde ich müde. Und ich ärgere mich bei schönen Stellen immer, dass ich nicht selber mitspielen kann.

### **AP Welche Rolle hat die Musik bei Ihnen zu Hause gespielt?**

**HZ** Meine Eltern hatten ein Hotel, aber mein Vater hat auch Klavier und Gitarre gespielt und war in der Unterhaltungsmusik unterwegs. Ich kann mich noch gut erinnern, dass ich, als ich circa fünf Jahre alt war, ab und zu nachts aufgeweckt wurde, um zusammen mit meinem Papa für die Gäste

was zu singen. *In an kloan Heisele, wohnt a kloans Zeisele* oder auch *Frau Meier*. Kennt Ihr das? (*singt*) »Frau Meier hat gelbe Unterhosen an ...« Ein Fünfjähriger, der solche Lieder singt, kommt bei den Leuten natürlich gut an, und ich habe viel Trinkgeld bekommen! Als ich elf oder zwölf Jahre alt war, hatte ich mir in etwa 35.000 Schillinge verdient, das sind heute umgerechnet ungefähr 2.000 Euro! Davon konnte ich mir eine richtig gute Stereoanlage kaufen!

**AS** Ich bin da nicht so cool aufgewachsen wie du. Nachts in Kneipen zu singen, das gab es bei uns nicht! Natürlich habe ich als Teenager auch andere Musik außer Klassik gehört. Aber ehrlich gesagt, war die Zeit neben der Schule knapp, und ich habe mich schon sehr auf die klassische Musik konzentriert. Das ist eigentlich schade. Ich wünschte mir manchmal, ich wäre da auch etwas vielseitiger gewesen. Als Hobby, wenn man so will, habe ich immer gerne Sport gemacht, war im Schwimmclub und habe ein bisschen Hockey gespielt.

**AP Würden Sie sagen, dass Sie gerade in der Jugend viel für Ihr Instrument geopfert haben?**

**AS** Ich glaube, man hat es doch immer irgendwie so gemacht, wie man es für sich richtig fand. Ich hatte jedenfalls schon als Kind genug Durchsetzungsvermögen bei meinen Eltern, und ich bereue absolut nichts. Dadurch bin ich mit dem Instrument auch sehr eng zusammengewachsen. Ich sehe da nicht nur die Entbehrung, es ist vielmehr ein Geschenk, dass man so tolle Musik machen konnte und kann. Mit dem Streichquartett zum Beispiel bin ich viel gereist. Das war eine Superzeit! Die Zusammenarbeit in kleiner Formation von vier Leuten war sehr intensiv, und ich weiß heute, was es heißt, freiberuflich tätig zu sein: das Kämpfen um Engagements, das Suchen nach Agenturen und die ganze Organisation. Im Orchester ist das jetzt ein ganz anderes Arbeiten, aber die Erfahrung habe ich mitgenommen. Und die ganze Arbeit hat ja auch schließlich dazu geführt, dass ich in diesem tollen Orchester gelandet bin. Das empfinde ich als riesiges Glück und Ehre.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## BIOGRAPHIEN

### Alban Gerhardt

Eine unstillbare künstlerische Neugier sowie ein hohes Maß an gesellschaftlichem, musikalischem Engagement zeichnen den Berliner Cellisten Alban Gerhardt aus. Nach ersten Versuchen an der Geige erhielt er zunächst Klavierunterricht, bevor er sich mit acht Jahren dem Violoncello widmete. Prägende Impulse gingen dabei etwa von Markus Nyikos und Boris Pergamenschikow aus. Durch frühe Wettbewerbserfolge im In- und Ausland zog er bald die Aufmerksamkeit von Publikum und Presse auf sich. Mit seinem Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Semyon Bychkov startete der damals 21-jährige Alban Gerhardt seine internationale Solo-Karriere. Seitdem tritt er regelmäßig in allen namhaften Konzertsälen und bei den bekanntesten Festivals der Welt auf und musiziert mit führenden Klangkörpern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem London Philharmonic Orchestra, sämtlichen britischen und deutschen Rundfunkorchestern, dem Orchestre National de France, den »Big Five« der USA und dem BR-Symphonieorchester, bei dem er das erste Mal 2008 zu Gast war. Zudem arbeitete er mit Dirigentengrößen wie Kurt Masur, Christoph von Dohnányi, Christian Thielemann, Esa-Pekka Salonen, Kirill Petrenko und Andris Nelsons zusammen. Sein breit gefächertes Repertoire erstreckt sich über alle Epochen, wobei er sich intensiv mit zeitgenössischer Musik auseinandersetzt und Werke von Unsuk Chin, Philipp Maintz, Brett Dean oder Johannes Fritsch uraufführte. Darüber hinaus präsentiert er seinem Publikum gemeinsam mit Künstlern wie Steven Osborne, Cecile Licad und Baiba Skride leidenschaftlich gerne Kammermusik. Auch abseits der großen Bühnen und des traditionellen Konzertbetriebs lässt Alban Gerhardt klassische Musik erklingen: So führten ihn Workshops und kleinere Darbietungen etwa in Krankenhäuser, Schulen, Bahnhöfe oder Einrichtungen für jugendliche Straftäter. Aufgrund der aktuellen politischen Entwicklungen gründete der Cellist 2017

das Projekt #Musicians4United-Europe, bei dem sich eine Gruppe international renommierter Musiker für ein demokratisches und vereintes Europa einsetzt. Momentan entwickelt er gemeinsam mit der Geigerin Gergana Gergova, der Choreografin Sommer Ulrickson und dem Bildhauer Alexander Polzin eine neue Konzeption, *Love in Fragments*, die Musik, Bewegung und Sprache vereint und im März als Welturaufführung zu erleben sein wird. Mehrfach ausgezeichnete CD-Einspielungen, die dieses Jahr um die Aufnahmen aller Bach-Suiten sowie beider Schostakowitsch-Cellokonzerte mit dem WDR Sinfonieorchester und Jukka-Pekka Saraste erweitert werden, runden Alban Gerhardts künstlerisches Profil ab.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Erst kürzlich wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan im November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

br-so.de fb.com/BRSO twitter.com/BRSO instagram.com/BRSOchestra

## **Cristian Măcelaru**

Cristian Măcelaru, geboren 1980 in Temeswar (Rumänien), ist seit Sommer 2017 Music Director des Cabrillo Festivals, eines der ältesten und wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in den USA. Mit Beginn der Spielzeit 2019/2020 wird er zudem die Position des Chefdirigenten beim WDR Sinfonieorchester übernehmen, bei dem er 2017 erstmals am Pult stand. Cristian Măcelaru studierte an der University of Miami sowie an der Rice University in Houston und begann seine Laufbahn als Violinist. Er war der jüngste Konzertmeister in der Geschichte des Miami Symphony Orchestra. Außerdem spielte er zwei Jahre im Houston Symphony Orchestra, bevor er 2010 mit Puccinis *Madama Butterfly* an der Houston Grand Opera sein Operndebüt als Dirigent feierte. Im Rahmen des Tanglewood Music Festivals in Massachusetts sowie des Aspen Music Festivals in Colorado besuchte er Meisterkurse u. a. bei David Zinman, Rafael Frühbeck de Burgos, Oliver Knussen und Stefan Asbury. 2011 wurde er Assistant Conductor des Philadelphia Orchestra, zu dessen Associate Conductor er bereits im folgenden Jahr aufgrund seiner künstlerischen Verdienste um den Klangkörper ernannt wurde. Er leitete dort von 2014 bis 2017 als Conductor in Residence eine eigene Konzertreihe und ist dem Orchester weiterhin eng verbunden. Große Aufmerksamkeit erregte er 2012, als er am Pult des Chicago Symphony Orchestra für Pierre Boulez einsprang und von Publikum und Presse für seinen Einstand stürmisch gefeiert wurde. Seitdem hat sich Cristian Măcelaru als Dirigent der jüngeren Generation fest etabliert. Er steht am Pult vieler renommierter nordamerikanischer Orchester, darunter das Los Angeles Philharmonic, das New York Philharmonic und das Cleveland Orchestra. Auch bei europäischen Klangkörpern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und der Staatskapelle Dresden gastierte er bereits. 2015 debütierte er mit dem Danish National Symphony Orchestra und Anne-Sophie Mutter in der New Yorker Carnegie Hall. Seit

Beginn seiner Karriere engagiert er sich auch für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. So arbeitete er mit der Houston Youth Symphony zusammen und gründete und leitete das Crinalis Music Project, in dessen Rahmen junge Musiker gemeinsam mit etablierten und renommierten Künstlern auftreten. Cristian Măcelaru wurde 2014 mit dem Sir Georg Solti Conducting Award geehrt, nachdem er bereits 2012 den erst einmal zuvor vergebenen Sir Georg Solti Emerging Conductor Award gewonnen hatte. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks leitete Cristian Măcelaru zuletzt im November 2018 das Erste Violinkonzert von Schostakowitsch mit Leonidas Kavakos und *Le Sacre du printemps* von Strawinsky.

## **IMPRESSUM**

### **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

#### **PROGRAMMHEFT**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

#### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

#### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

#### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

#### **TEXTNACHWEIS**

Thomas Schulz (Britten): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5./6. Oktober 2012; Barbara Eichner: Originalbeitrag für dieses Heft; Thomas Schulz (Vaughan Williams): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 19./20. Januar 2006; Biographien: Theresa Awiszus (Gerhardt); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Măcelaru); Interview Anne Schoenholtz und Herbert Zimmermann: Amélie Pauli.

#### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Boosey & Hawkes, London und New York (Britten)  
© Edwin F. Kalmus & Co., Boca Raton, Florida (Elgar)  
© Oxford University Press (Vaughan Williams)

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOrchestra